

CORO E DIÁLOGO TRÁGICOS: MATRIZ DAS FORMAS DE EXPRESSÃO ESTÉTICA

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Antígona e Creonte: dois opositores no conflito trágico. Eles lançam suas palavras um contra o outro. O diálogo é, segundo Walter Benjamin, “fala contra fala”¹ e termina por esgotar as razões. O diálogo é trágico porque evidencia que, mesmo com toda a razão do mundo, o impasse é desfecho inevitável – e isto vale, na dupla-tragédia Antígona, para ambos os protagonistas. À primeira vista, podemos pensar que “as razões de Antígona e de Creonte são distintas”. Mas isto seria cair na armadilha do raciocínio de Creonte que procura justificar a necessidade da condenação de sua sobrinha ao realçar que ela não tem limite, que ela é ímpia e louca. E Sófocles logo descarta esta exposição possível, colocando na boca da heroína a resposta: “Quem sabe, esta loucura eu a devo a um outro louco!” Ela mesma, a heroína das heroínas, sente que, no fundo, seu esforço e o de seu tio são tentativas igualmente sinceras e igualmente vãs para salvar Tebas do miasma. São apenas esforços baseados nas **leis** – nas duras leis dos deuses e dos homens. E quem não é ingênuo sabe que as leis tramam nós fatais em torno de homens e deuses.

É por isto que há tragédia, é por isto que ela ainda nos fascina. Nela há um outro meio de expressão, contudo, meio diverso do diálogo fatal dos heróis trágicos: a expressão coral, a expressão das partes cantadas. Quando o coreuta – e sobretudo o coreuta de Antígona – é reduzido às palavras, ele logo aparece, inseguro e ridículo, como “um velho tonto”. Aliás, é esta a injúria que Creonte lança à testa do venerável Corifeu, quando o ancião procura conciliar o conflito, evocando uma justiça misteriosa que estaria agindo para além dos argumentos racionais que as leis impõem aos homens. Mas, quando o coro canta e dissolve em ritmo e melodia os impasses e as impossibilidades criadas pelas

palavras, ele nos introduz em um outro universo. Inunda o deserto queimado pelos raios das palavras com grandes ondas de emoção que entram em cena com os meios musicais do canto e da dança.

Sófocles e os outros trágicos criaram textos de um refinamento e de uma complexidade estonteantes. Tão somente para mostrar que a palavra tem seus limites – justamente na gramática trágica, que expõe a desmedida da razão e do raciocínio, denunciando esta limitação na morte do herói. Eis a razão pela qual as passagens mais complexas, ambíguas e ambivalentes da tragédia – justamente as falas do coro – recebem o véu da beleza musical. O poeta trágico quis que lá onde a arte da palavra atinge a máxima sofisticação, expressando simultaneamente múltiplos pensamentos e razões contrárias, lá mesmo ela encontre sua opacidade e fugaz compreensão. Não somente porque o canto e a música instrumental sempre dificultam a compreensão do texto cantado, mas porque o próprio texto é como o quadro do *maître Frenhofer*, o personagem do conto balzaquiano “*Uma Obra-Prima Desconhecida*”: um breu impenetrável e borrado onde se percebem as inúmeras camadas do pensamento. Tudo é clareza nos coros de Sófocles. Entretanto, tudo parece muito obscuro. As palavras e a sintaxe são tão complicadas que tudo aí se mistura e se borra, vedando a compreensão e despistando a inteligência. Terminamos por compreender uma palavra ali, uma metáfora acolá, uma frase que se destaca... Mas - com as inúmeras relações semânticas e as ambigüidades múltiplas que a arte teceu entre estes elementos - qual é o verdadeiro sentido que teríamos de compreender?

A verdade do coro está no fundo mais obscuro das palavras: e este fundo é a música. É o entusiasmo musical que permite ao Coro aparecer como uma figura algo indeterminada. Ele evidencia que as palavras sempre nos induzem ao erro – eis porque o coro permanece imparcial.

O coro – e a música – como segredo da poesia

“Quando a alma fala, já não fala a alma” – disse certa vez Schiller. Sentimos imediatamente que Schiller se refere ao fenômeno de uma insuficiência constitutiva das palavras. Estas freqüentemente falham em dizer ou expressar o que sentimos ou “queremos dizer”. Elas nos abandonam, deixam-nos com um resquício que se pode tanto descartar como insignificante e inútil como reivindicar como essencial – a coisa ela mesma, o objeto perdido do desejo e, *last but not least*: a poesia, a música, a essência da arte.

O aforismo de Schiller resume com elegância o que há de mais sutil nas mais sofisticadas teorias da linguagem. Ele põe o dedo no hiato – ou no elo? – que (des)articula o som e a palavra, o canto e a letra, a música e o discurso, o sentimento e o pensamento. É neste hiato que o juízo estético preenche o papel da “pedra de toque” que sustenta, na monumental arquitetura de Kant, os outros juízos (cognitivos, éticos, racionais). Schiller indica também o problema das duas dimensões da palavra: seu som e seu sentido que têm um papel importante (embora nem sempre levado em conta) nas teorias do signo e da linguagem. Na concepção que tem Gregory Nagy, por exemplo, dos momentos lógicos que pontuam a origem da linguagem, o canto (song) como elemento lírico é anterior ao discurso². A estilização dos ritmos e dos sons que resulta na melodia é, para Nagy, a matriz na qual ocorre também a estilização e a regularização convencional dos sentidos.

O vocabulário grego clássico é bastante óbvio neste sentido: *ekho* (sincronia e correspondência perfeitas), *skhema* (figura de dança, postura, gesto), *khoreia* (canto coral e dança)³ remetem a esta ordenação primordial. No ritmo como na melodia ocorre a estilização de três elementos básicos: *pitch*-altura/intensidade, *stress*-acentuação, *duration*-duração, na teoria de Bruno Nettl⁴. Nesta perspectiva, a letra da poesia é uma forma ou

variação específica de um gênero de expressão mais amplo (o lírico, o canto enquanto ritmo e/ou melodia)⁵.

A mesma idéia apareceu, já em *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, no capítulo 6: “A melodia é a coisa primeira e mais genérica-universal; eis por que ela pode sofrer diversas objetivações, em diversos textos”⁶. A Melodia “espalha faíscas de imagens”, seu “aspecto colorido, suas mutações bruscas, os atropelos do diverso, etc., conferem força ao grave fluir da aparência épica [das palavras]”; “do ponto de vista da epopéia, este mundo imagético disparatado do lírico é repreensível”: epopéia significa aqui: a dimensão apolínea, ordenamento regrado da narrativa com vistas à unidade de sentido. Mas esta desconhece justamente o essencial: a “flauta orgiástica” que irrompe – com a tragédia – entre Homero e Píndaro⁷, a outra verdade do entusiasmo inebriado.

O canto e o lirismo são, por assim dizer, a alma da linguagem e do discurso. A idéia estava presente também na analogia que vinculava música e matemática: é bem conhecida a convicção medieval de que a música, num sentido mais elevado, seria uma espécie de *mathesis* ou *ratio* celestial. A música como saber e cálculo que restabeleceriam um universo pleno e todo abrangente reaparece novamente com a teoria do ritmo que unifica o cálculo poético de Hölderlin⁸ e com a preciosa valorização nietzscheana do espírito da música na tragédia.

Nietzsche sabia do risco de mal-entendidos que suscitaria sua visão da tragédia como drama musical. A tragédia tem obrigação de ser drama, para valorizar o que nós, modernos, selecionamos entre os conhecimentos da *polis* clássica para os fins da admiração-adoração: a autoconsciência democrática, a ação política, a reivindicação de direitos cívicos, humanitários, femininos, etc. Esta perspectiva não deixa muito espaço para considerações relativas à música. Nota-se nos últimos duzentos anos que há certo esquecimento sobre o coro, seu valor artístico-sugestivo, e que todas as interpretações partem dos diálogos – e, em geral, não progridem mais depois de terem interpretado a significação dos debates acirrados que levam o raciocínio e o argumento à exaustão.

Até mesmo o admirado Schopenhauer, nota Nietzsche, considera o lirismo como um potencial que se revelaria tão somente graças à Vontade. Nietzsche ironiza esta concepção que coloca a essência estética à mercê dos percalços da Vontade:

[Schopenhauer considera a música] como arte precária, realizada, de qualquer modo, por tentativas sucessivas e na maior parte das vezes impotente para atingir os seus desígnios, enfim como semi-arte, cuja ‘natureza essencial’ consistiria num estranho amálgama do querer e da contemplação pura, quer dizer do estado não estético e do estado estético?⁹

Contra esta concepção, Nietzsche afirma – com um élan juvenil freqüentemente criticado – que este tipo de visão revela tão somente o preconceito racional e o privilégio concedido à vontade e ao conhecimento. E reivindica a desistência das pretensões educativas que escondem (mal) a vontade de dominar através do cálculo e do conhecimento, para proclamar a possibilidade de um sujeito livre das pretensões voluntaristas:

Será considerado, porém, causa criadora da arte, o sujeito já liberto da vontade individual e transformado, por assim dizer num mediador pelo qual o verdadeiro sujeito, o único realmente existente, triunfa e celebra a sua libertação na aparência. Porque devemos, antes de tudo, para nossa confusão e para nossa glória, estar

convencidos de que a comédia [isto é, o espetáculo] da arte não é para nós, quer dizer, não tem por fim a nossa educação nem o nosso aperfeiçoamento;¹⁰

O protesto de Nietzsche não é um mero “pan-esteticismo” (criticado por W. Benjamin¹¹), mas expressa a lúcida percepção de uma dimensão fundamental que engloba a compreensão racional. Conseqüentemente, a grande virtude que seus contemporâneos projetavam sobre os clássicos e a tragédia não residia para ele na clareza racional de seus discursos e a tragédia não podia se reduzir a uma sequência de diálogos.

A tragédia é diálogo + coro

A poesia trágica vive da fusão dos diálogos com os cantos corais – o coro é um “corpo de baile” que encarna e faz ver a enigmática expressividade rítmica do canto e da dança, uma dimensão expressiva e emotiva que não se deixa reduzir ao sentido. Nietzsche¹² diz que o coro pisa no solo de um estado natural fictício – estado esse que o cortejo dos sátiros torna perceptível. A tragédia não imita banalmente a realidade, porém colhe na música e na dança dionisiacas um élan que não se deixa inteiramente transportar para o universo das palavras e representações. A música dionisiaca é, para a civilização, como a luz do dia para o fulgor de uma lâmpada: seu brilho ofusca os pequenos artifícios culturais quando a “vida no fundo das coisas mostra-se poderosa, indestrutível e alegre apesar das permanentes mutações dos fenômenos”¹³, reconduzindo para o sentimento de união cósmica o homem do Estado e da sociedade, o homem clivado dos seus próximos pelas diferenças de status e honra, sucesso ou propriedade.

As críticas contra os excessos entusiásticos de Nietzsche são bem conhecidas. No entanto, basta registrar conscientemente os pequenos traços dissimulados sob o brilho racional de Sófocles e, logo, estes fragmentos aparentemente inócuos ou até “imperceptíveis” se juntam numa verdadeira grinalda de emblemas fálicos, repleta das reminiscências da embriaguez dos cortejos dionisiacos. Retardando o reconhecimento do destino fatal do herói admirado, o próprio Coro não hesita em precipitar-se, mais uma vez, num doce sonho: imagina que Édipo pudesse ser filho de alguma ninfa, gerado numa gruta dos bosques sempre-vivos da Natureza perene – naquelas regiões onde moram os companheiros de Dionysos, os Silenos, Sátiros e Centauros, os Príapos e as Bacantes. Quando Jocasta já entra no palácio para pôr fim à sua vida, os anciãos de Tebas embalam-se em doces ilusões sobre a origem báquica do “filho da Sorte”:

Quem te gerou, menino?
Que ninfa sempre-viva
Acolheu Pã,
Em trânsito nos píncaros?
Que ninfa foi atrás do oblíquo Lóxias,
A quem apraz o plauto das pastagens?
A Hermes, senhor Cilênio, ou
Ao deus do frenesi bacante,
Cuja morada é o pico das montanhas,
Uma das ninfas do Hélicon – seu par
No prazer – te ofertou, recém-achado? (*Édipo Rei*, vv. 1098-1109)

O diálogo dramático da tragédia leva à exaustão o raciocínio, a morte põe fim ao embate de palavra contra palavra. Nos coros, entretanto, a palavra mergulha num outro

elemento, avesso a cálculos e raciocínios. Repentinamente, eclode a presença do corpo na sua corporeidade: movimento da dança, do canto, da expressão emotiva. Muito se falou da tragédia sendo uma transformação dos cortejos ditirâmbicos. Mas os helenistas mais conceituados negam qualquer elo direto com estes rituais em honra de Dionysos, com suas manifestações itifálicas (Silenos, Sátiros, etc.). E, de fato, toda a estrutura dos diálogos trágicos, os problemas históricos e sociais que a tragédia levanta, nada parecem ter a ver com um cortejo dionisiaco.

No entanto, há uma tensão interna e estrutural na tragédia que surge precisamente da diferença *irredutível* entre o elemento discursivo-racional e a outra forma de “pensar” que é propriamente trágica: o pensar-no-sentir, o *pathousin mathein* que o coro de Ésquilo reivindica como o apanágio e o direito do herói que sofre na trajetória trágica, direito que lhe cabe para além dos direitos civis da polis. Trata-se de uma sabedoria “rítmica” que “sentimos” na configuração do todo, mais do que no conteúdo de proposições ou fatos isolados. Lembremos, como exemplo, de Agamêmnon recebendo honras de *numen* depois da morte vil na armadilha de Clitemnestra e Egisto. Em outras palavras, a lógica rítmica do todo transformou esse personagem tão ambíguo da primeira peça da trilogia em espírito protetor, e isso apesar do fato de ter sido acusado de ganância, bestialidade, ambição desmedida – enfim de uma *hybris* que destruiu não somente Tróia, mas a felicidade da sua própria cidade.

De um lado, o coro canta e dança, proferindo um texto; de outro, o texto que ele profere, tem, por sua vez, uma estrutura nitidamente lírica: os versos corais são alusivos e muito complexos do ponto de vista gramatical e semântico; além disto, eles possuem uma estrutura métrica e rítmica que acentua ainda o princípio da “**fuga**” **semântica**: os sentidos se desdobram e recuam, disseminando névoas de sentidos ambíguos e deslizantes. Como na música, cujo “sentido” consiste no desdobramento ordenado ou harmonioso do som que assim vai e retorna ao seu ponto de origem.

A partir desta perspectiva – melódica e rítmica – é possível negar o que em geral se afirma com relação às respectivas razões das ações de Antígona e de Creonte: elas não são distintas. Ambos os heróis perseguem um mesmo fim: ambos querem purificar a cidade, ambos assumem uma tarefa trágica, impossível, imensa e desmedida; ambos a defendem como a lei sagrada sem a qual nenhuma civilização / polis existiria; ambos manejam, até a exaustão, os discursos que permitem argumentar a ordem do mundo humano.

O que difere são as formas de expressão: a de **Antígona é direta** – ela escolhe **o caminho mais reto e mais curto da paixão** que se apodera da linguagem viril e racional, subjugando-a à paixão desmedida, à *orgê* crua, à hirta grandeza de uma aspiração monumental que não podemos chamar de “sentimento”; a forma de expressão de Creonte é oblíqua, sinuosa, encoberta... Ela mostra sinais de receio, recuo, mudança de rota.

Dito isto, é preciso salientar que ambos os protagonistas permanecem fiéis à lei inelutável do trágico, eles se submetem à maquinaria implacável de ordens inscritas numa linguagem que nos ultrapassa, porém não nos expressa adequadamente. Ao contrário, esta maquinaria impõe limites estreitos à possibilidade de expressar sentimentos; o sofrimento trágico tem algo de inexpressivo, hirta, grandioso que nos constrange. Uma última pergunta antes de terminar: onde surge a catarse? Ela surge da diferença entre esta magnitude plena e as emoções que encontram formas de expressão no manejo das vozes e dos corpos do coro.

Notas

¹ Traduzimos no anexo alguns trechos de Walter Benjamin sobre a tragédia e o lutilúdio (cf. no final deste artigo).

² Gregory Nagy, *Pindar's Homer*, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 35 : lyric is the general notion of song as opposed to the specific notion of poetry.

³ Nagy, *ibid.*, p. 38 e nota 111

⁴ Nagy, *ibid.*, p. 39.

⁵ Nagy, *ibid.*, p. 42 : canto é fala marcada (como oposta à fala não marcada, isto é, cotidiana) que contém virtualmente tudo o que é da fala, ao passo que poesia é canto sem melodia ou com melodia reduzida.

Note a analogia com a formulação de Walter Benjamin: A significação da linguagem na tragédia e no lutilúdio II,1, 138-9; a palavra flui musicalmente nas metamorfoses do sentimento, até congelar no sentido.

⁶ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, São Paulo, Moraes, 1984, p. 41.

⁷ *Ibid.*, cap. 6, p. 42.

⁸ Cf. F. Hölderlin, *Observações sobre Édipo e Antígona*, in: Kathrin H. Rosenfield, *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, Porto Alegre, L&PM, 2000, pp. 337-338.

⁹ *O nascimento da Tragédia*, Moraes, São Paulo, 1984, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ W. Benjamin, *O Drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, p. 126.

¹² *Ibid.*, cap. 7, p. 47.

¹³ *Ibid.*.